Geist in der Kunst.

Unmaßgebliche Betrachtungen über die Kunstsammlungen der Pariser Weltausstellung.[1] Von Joachim Moll.

Zur Einleitung.

Was man Kunstkritik nennt, ist gewöhnlich Kritik der Kunsttechnik, der Art, wie der Künstler malt oder den Meißel führt. Es ist eine Prüfung, wie man Stiefel prüft: ob sie gut gemacht sind. Eine solche Kritik liegt mir fern. Nicht daß ich ihre Bedeutung bestreiten will: einerseits mag sie nützlich sein für den Künstler, andererseits beeinflußt die Entwicklung der Kunsttechnik auch den Kunstinhalt — die moderne Lichtmalerei hat eine neue Welt von Farben und Formen auf die Leinwand gebracht. Aber ich schreibe nicht für die Künstler, sondern für das Publikum. Ich schreibe für jene Menge, auf die der „wahre", reine Künstler von der Höhe des Parnasses mit Verachtung herunterblickt, von der er aber doch immer wieder beklatscht und verherrlicht werden möchte.

Der Mann aus dem Publikum läßt sich nun gewiß sehr leicht vom „Kunstkenner" einschüchtern und sieht sich die Kunstausstellungen von dem Gesichtspunkt an, auf den ihn dieser verschiebt, also jenem der künstlerischen Mache. Was er sich dabei denkt, ist, im Grunde genommen, sehr einfach, nämlich: „Es muß doch verteufelt schwierig gewesen sein, die Leinwand so zu bepinseln, daß es nach etwas aussieht", doch er sagt es nicht, sondern plappert die Worte von Licht, Farbenwirkung, Impressionismus, Symbolismus ꝛc. nach. Aber eigentlich sollte es uns, dem Publikum, ganz egal sein, auf welche Weise der Künstler sein Ziel erreicht. Selbst die Absicht des Künstlers sollte für uns in den Hintergrund treten. Emanzipiren wir uns von den Künstlern, den Kritikern und ihren Lehrmeinungen, betrachten wir das Kunstwerk und lassen wir es auf uns wirken. Die Gedanken, Gefühle, Stimmungen, welche das Kunstwerk in uns, den Zuschauern, erweckt, davon wollen wir uns Rechenschaft geben. Von diesem Gesichtspunkt sollen diese Skizzen geschrieben werden.

Mich interessirt nicht das Wie, sondern das Was. Ist ein Bild schlecht gemalt, so wird es an mir seine Wirkung verfehlen, ich werde an ihm gleichgiltig vorübergehen; ist das Bild gut gemacht, kümmere ich mich nicht um die Mittel, mit welchen der Künstler den Effekt erreicht hat. Zwischen beiden Extremen giebt es Nuancen und dementsprechend wird mein ästhetisches Empfinden ein getheiltes. Im Allgemeinen genügt mir schon die Thatsache, daß ein Bild mehr als einen flüchtigen Augenblick meine Aufmerksamkeit fesselt, in mir Vergleiche, Erinnerungen, Reflexionen wachruft, um es als Kunstwerk aufzufassen. Ist es schön, genieße ich es; doch kann es in mir auch schmerzhafte Empfindungen erwecken, wie Schrecken, Mitleid, und wird gerade deshalb Kunstwerk bleiben. Andererseits genügt mir auch die vollendetste Technik nicht, wenn der Gegenstand mich gleichgiltig läßt.

Ich bin dabei keineswegs unparteiisch, alles weniger als das. Ich empfinde, genieße, urtheile, wie ich nun einmal zusammengefügt und geworden bin — ich, Joachim Moll! Meine Augen sind blos die Spürhunde, der Geist ist der

[1] Die Weltausstellung ist geschlossen. Aber die geistige Ausbeute, die sie lieferte, die Ideen, die sie anregte, leben fort. Sie bildet einen kulturellen Markstein, und bei der Erörterung der industriellen wie der künstlerischen Fortschritte wird man bis auf Weiteres immer darauf zurückkommen müssen, was Paris 1900 zur Schau brachte. Wir wissen keine bessere Unterlage für unsere Kunstbetrachtungen, als die Sammlungen der Weltausstellung.

Jäger. Jedes Kunstempfinden und Kunstschätzen ist eine Wechselwirkung der objektiven Darstellung und der subjektiven Voreingenommenheit, oder wenn man will ein Kampf zwischen dem Künstler und dem Zuschauer. Wenn mir nun der Künstler erklärt, er lebe nur der Kunst und die Kunst sei für die Kunst, so betrachte ich es als seine persönliche Angelegenheit. Vielleicht auch als Schrulle, Selbsttäuschung und unter Umständen Anmaßung, doch jedenfalls etwas, das mich nicht stört. Wenn aber der Künstler von mir verlangt, ich solle die Kunst „rein" genießen und den bürgerlichen Adam von mir abstreifen, antworte ich rundweg: Ich kann es nicht und ich will es auch nicht. Weshalb denn? Wenn ich den Wald, das Meer, den Frühlingsmorgen oder die Bergeshöhen genieße, höre ich nicht auf, zu denken. Und doch bin ich dann anders als jetzt, da ich an meinem Schreibtisch sitze. Die Natur bemächtigt sich auf zahllosen unsichtbaren Schleichwegen meines Empfindens und Denkens, legt sich in mir als Stimmung nieder, die meinen Geist anregt, welcher mich aber vielleicht vom Meeresufer über die höchsten Gipfel, aus der Waldeinsamkeit über die weitesten Meere hinausbringt oder mich auf fremde, abstrakte Gebiete lenkt wie die vergangenen Zeiten der menschlichen Geschichte oder das Kampfgewühl der Gegenwart. Es ist gewiß auch möglich, daß ich, hingerissen von den Reizen der sich vor mir entfaltenden Natur, für den Augenblick nur ihr lebe, an nichts denke als daran, ihre unendliche Mannigfaltigkeit in mich aufzunehmen — wie es wohl Jedem geschehen ist, der zum ersten Male einen Sonnenuntergang im Gebirge beobachtet hat. Wie ich nun der Natur entgegentrete, mit dem geistigen Niederschlag der Kultur meiner Zeit in mir, mit meinem bestimmten Charakter und Temperament und mit der Laune des Augenblicks, so auch dem Kunstwerk. Will nun der Künstler mich in den Bann seines Werkes bringen, er mag's versuchen! Aber er fordere nicht von mir, daß ich mich zu dem Zwecke meiner Kultur entledige, wie man von mir nicht fordern kann, daß ich mich in einen Urmenschen verwandle, wenn ich in den Wald gehe. Was mich betrifft, fordere ich von ihm keineswegs, daß er meinen Geist unterjocht, es genügt mir und ich bin ihm dafür dankbar, wenn er meinen Geist anregt. Mein Wissen, die geistige Schulung, die Kenntniß der Welt, die ich habe, mein politischer Standpunkt und der Kampf, den ich im Leben führe, hindern nicht mein ästhetisches Empfinden, im Gegentheil, sie fördern es, sie bringen es in mannigfaltige und verfeinerte Beziehungen, die sonst nicht denkbar wären. Doch bilde ich mir nicht ein, alles vollkommen zu sehen. Wie ich die Welt betrachte, so sehe ich mir die Kunst an. Ich fordere vom Künstler keine Tendenzen, ich habe auch nichts dagegen, wenn ich sie bei ihm finde, aber vor Allem in mir selbst sitzt eine Tendenz. Vom Gesichtspunkt meiner Lebensanschauung bewerthe ich die Dinge verschieden, ja sie beeinflußt meine Aufmerksamkeit, meine Art der Beobachtung, sie bringt mir das Eine näher, läßt mich das Andere übersehen. Will mir der Künstler eine Gestalt, eine Vorstellung aufzwingen, die mir sonst fremd sind — wiederum, er mag's versuchen! Aber er wird meinen Geist stets gewappnet finden mit allem Rüstzeug seines Wissens und allen seinen Vorurtheilen. Gelingt es ihm, diese niederzukämpfen, so ist es ein Beweis der Macht des künstlerischen Schaffens.

Weg mit aller fachtechnischen Voreingenommenheit, die dem Künstler hinter dem Ellenbogen auf die Palette blickt, statt das Bild selbst zu betrachten. Aber weg auch mit aller ästhetischen Hyperempfindsamkeit, die sich vor jedem Pinselklex in ein Entzücken und Verzücken hineinschwärmt. Die Kunst hat bereits eine lange und glorreiche Geschichte hinter sich, und je größer das Vertrauen in das, was sie zu leisten vermag, desto höher werden die Anforderungen sein, welche

an ihren Fortschritt gestellt werden. Dem ästhetischen Gefühl des primitiven Künstlers genügten ein paar unbeholfene Striche, die weniger den gesehenen Gegenstand darstellten, als vielmehr der Erinnerung an ihn zu Hilfe kamen, diese wachriefen. Das ist auch jetzt bei den Wilden und den Kindern der Fall. Aber je größer der Vorrath an Kunstschätzen, welche die Kultur ansammelt, je vielgestaltiger die menschliche Kenntniß der Welt, desto größer wird der Bereich der Kunst, desto mächtiger, desto mehr formvollendet ihr Schaffen, desto höhere Probleme stellt sie sich, währenddem das, was zuerst genialer Einfall und Erfindung war, im Laufe der Zeit zur handwerksmäßigen Routine wird, ohne Geist und ohne Kunst. Es ist die Entwicklung der Kunst selbst, die unseren ästhetischen Sinn schärft und unsere Ansprüche steigert.

Obwohl nicht so allumfassend wie ihre jüngere Schwester, die Schrift, die Literatur, ist die bildende Kunst doch eine Welt von unendlicher und stets wachsender Mannigfaltigkeit. So oft man versucht, ihr Schranken zu setzen, überschreitet sie sie mit souveräner Verachtung. Die realen Dinge der Natur sind ihr ebenso unterthan wie die Phantasiegebilde des abstrakten Gedankens. Die zartesten, innigsten Regungen der menschlichen Seele und wildbewegte Szenen aus dem sozialen Kampfgetümmel hat sie schon ebenso zur Darstellung gebracht wie weltfremde philosophische Spekulationen. Weil sie so viel vermag, löst sie auch so viel verschiedene Bestrebungen und Kräfte in ihrer Mitte aus. Es ist aber die kulturelle Mannigfaltigkeit, welche sich der künstlerischen Eigenart bedient. Wie die Literatur der Spiegel ihrer Zeit ist, so kommt auch in der Kunst der Lebensinhalt der Zeit zum Ausdruck. Daraus ergiebt sich für den Beobachter das Bestreben, den zahlreichen, verschlungenen Fäden, welche von der Kunst zur Gesellschaft hinüberführen, nachzuspüren, ein Forschungsdrang, der in dem an die Wahrnehmung sozialer Zusammenhänge gewöhnten Geiste sich mit dem ästhetischen Empfinden vermengt, von diesem unzertrennlich ist. Die Zeit in ihrer Kunst erkennen, die Kunst aus ihrer Zeit erklären, das sind die vornehmsten Aufgaben einer materialistischen Aesthetik.

Diese Allgemeinheiten werden wohl genügen, um den Leser in die Gedankenarbeit des Verfassers einzuführen. Was noch fehlt, werden wir später besser nachholen können. Jetzt wenden wir uns unserer eigentlichen Aufgabe zu, welche ist, auf Grund der Gemäldesammlungen der Pariser Weltausstellung sich Rechenschaft zu geben von dem Gedankeninhalt der modernen Kunst. Von diesem Gesichtspunkt aus treten die einzelnen Gemälde gegenüber der Geistesrichtung zurück, die in ihnen zum Ausdruck kommt: das Kunstwerk wird nur herangezogen, um diese zu charakterisiren. Man wird also im Allgemeinen ein summarisches Verfahren finden. Wer aber die allgemeine Strömung verläßt, kommt gerade in Folge dessen in unserer Darstellung persönlich am meisten zur Geltung.

Wir können uns weder nach der Numerirung der Kataloge richten, noch nach der Reihenfolge der Hängekommission, wir müssen von einem inhaltlichen Gesichtspunkt aus zusammenfassen und beginnen deshalb mit den christlich-religiösen Bildern.

1. Christlich-religiöse Kunst.

Im Vordergrund der christlichen religiösen Kunst steht die Gestalt des Christus. Christus ist ein Leben, eine Religion, ein Zeitalter; er erscheint anders je nach der Zeit, von der aus er gesehen wird, nach der Weltanschauung, von der aus er beurtheilt wird, nach der Gesellschaftsklasse, die ihm gegenübersteht, nach dem persönlichen Gefühl, nach der Glaubensreinheit und der Glaubenstiefe. Man könnte mit Recht sagen, Jeder habe seinen eigenen Christus, den er nach seiner eigenen

Gestalt geformt habe. Die Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Darstellung des Christus entspricht aber keineswegs dieser natürlichen Mannigfaltigkeit, sie ist viel geringer. Uebernommene Auffassungen; der Einfluß des religiösen Unterrichtes, der sich der zarten Seele des Kindes bemächtigt, in der die Eindrücke am tiefsten und längsten haften, die lange Reihe Vorbilder wirken als Schablonen, ohne zugleich generalisirend im Sinne einer Zusammenfassung des Gleichartigen zu wirken.

Es giebt vor Allem einen kirchlichen Christus. Die Kirche hat aus Christus ein Werkzeug ihrer Herrschaft gemacht. Ihr Christus ist der Gottessohn. Er steht über den Menschen. Er ist zu ihnen heruntergestiegen. Er ist keiner von den Niedrigen, kein Bruder der Armen, auch nicht ihr Genosse. Er hat sich vielmehr ihretwegen erniedrigt. Und aus dem Umstand, daß Christus sich für die Menschheit hingeopfert hatte, hat die Kirche eine Schuld der Menschheit an die Geistlichkeit gemacht. Dieser Christus ist zart, empfindsam, verträgt kein Leid, ist dem Irdischen nicht nur fremd, sondern abhold; blaß, von durchsichtiger Haut, wandelt er, schwebt vielmehr mit unsichtbaren Tritten unter den wallenden Gewändern durch das Leben, den Blick niedergeschlagen oder in die unsichtbare Ferne gerichtet, oder zum Himmel gekehrt, und jedenfalls nicht die Dinge und Menschen um sich sehend. Diese Christusfigur sieht man dutzendfach auf den alten und auf den neuen Gemälden. Man sieht diesen Christus als Prediger, segnend, Brot vertheilend, in der Ansprache zu seinen Jüngern: er bleibt derselbe überirdische Christus, der zu seiner Mutter gesagt hat: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen?“

Nicht minder gern zeigt uns die Kirche den leidenden Christus. Sie zeigt ihn uns blutend, zeigt seine Wunden, daß wir erschauern, die eingefallenen Rippen, die fahle Farbe des todten Gesichtes. Er bleibt ihr deshalb noch immer Gott. Gott selbst dann, als er zum Himmel entflogen. Es bleibt noch immer das unschuldige Blut des Erlösers, das um die sündige Menschheit vergossen wurde. Freilich wird das Problem künstlerisch sehr schwierig: den todten Körper zu verhimmlischen. Wohl ist es denkbar, den todten Körper zu vergeistigen. Denn die Spuren der geistigen Thätigkeit, des seelischen Lebens vergehen nicht gleich mit dem Aufhören des physiologischen Lebensprozesses. Die Gesichtszüge behalten noch eine kurze Zeit die Spuren der geistigen Spannung, die Glieder die Stellung, in der sie beim Leben waren und die bei intensiver geistiger Arbeit dieser unterordnet sind. Doch das führt uns bereits zum Problem des Todes, das wir an dieser Stelle nicht erörtern wollen. Bei der Darstellung des todten Christus, des Christus am Kreuz, des kreuztragenden Christus 2c. kommt es darauf an, körperliches Leiden und moralisches Erdulden zum Ausdruck zu bringen, ohne daß das Eine das Andere stört. Beides ist im Christus. So furchtbar das körperliche Weh, so muß doch seine moralische Qual, da er ja eigentlich sein Lebenswerk zerstört sah, nicht geringer gewesen sein. Denn was war ihm geblieben von seinem großartigen Streben? Zwölf Jünger und darunter ein Verräther. Das Volk hatte sich verlaufen und die Pharisäer hatten ihn in ihre Gewalt bekommen. Das Werk der Erlösung war mißlungen. Darum die traurige, pessimistische Stimmung, in der er sich in den letzten Tagen befand. Das muß zum Ausdruck kommen: er fühlt nicht nur den Schmerz der Wunden, sondern jenen über eine verlorene Welt. Die Kirche freilich nimmt an, daß, nachdem Christus den großen Kampf in sich ausgekämpft hatte, er sich vollkommen in den Willen Gottes ergeben habe und an nichts mehr dachte. Es beginnt das Leiden Christi und damit zugleich jene Abstoßung des Irdischen, die mit der Verklärung endet. Die Kirche unterscheidet genau Christus den Erlöser, Christus das Opfer und

Christus, der im Himmel neben seinem Vater thront. Christus am Kreuze soll nach ihrer Auffassung das reine Leiden und zugleich die reine Hingebung sein. Leiden ohne Murren, ohne Trotz, ohne Kampf, stilles Leiden. Die ersten Christen haben ihn deshalb als Lamm gezeichnet. Das Symbol war gut gewählt. Die Zusammenstellung des gekreuzigten Christus mit den gekreuzigten Räubern bleibt auch jetzt noch ein probates Mittel, um durch den Kontrast zu wirken; allein die Darstellung des gekreuzigten Christus selbst in kirchlicher Auffassung als körperlich leidende Menschengestalt, in welcher der Gottessohn steckt, der bereits jenseits von Gut und Böse ist, das grenzt an Unmöglichkeit. Ich kenne wenigstens kein einziges Bild, welches diese Aufgabe befriedigend gelöst hätte.

Der Naturalismus, jener gesunde, bürgerliche Menschenverstand, der in der Kunst wie in der Literatur mit der Elle und mit dem Richtmaß arbeitet, sieht in der Kreuzigung Christi nur das Problem der Form. Wie sich der gekreuzigte Körper krümmte, wie sich die Haut färbte, der Schweiß der Stirn und das gebrochene Auge — das ist sein Christus. In seinen modernsten Vertretern hat er es so weit gebracht, daß man sich beim Anblick der Bilder fragt: warum denn dieser arme, gequälte, halb todte oder ganz todte Mann mit zerbrochenen Gliedern eigentlich Christus heißen soll? Jede geistige Spur ist verschwunden und nur noch der gemarterte Körper, oft allerdings mit dem größten Raffinement gezeichnet, ist geblieben.

Der Naturalismus hat die christliche Kunst profanisirt. Er zieht auch Christus zur Erde herunter und behandelt ihn wie seinesgleichen: menschlich, bürgerlich, philisterhaft. Und um höheren Ansprüchen zu genügen, wird ein scheinbar wissenschaftlicher Apparat in Bewegung gesetzt: da Christus vor so vielen Jahren lebte, trug er die Kleidung jener Zeit; da er in Palästina wirkte, mußte er dem Typus der Leute ähneln, die jetzt noch dort wohnen, und vor Allem kommt es darauf an, die Umgebung, in der er wirkte, geographisch treu wiederzugeben. So bekommen wir denn auf diesen realistischen Bildern Gewänder zu sehen, die dem Kleide, welches Christus vermuthlich trug, jedenfalls mehr ähneln, als der heilige Rock zu Trier, eine Landschaft, in der jedes Steinchen auf einer speziellen Reise nach dem heiligen Orte genau kopirt wurde, durchaus wahre Nasen und Frisuren. Ich bin selbstverständlich kein Gegner der historischen und geographischen Treue. Will man den historischen Christus zeichnen, gut, aber man vergesse dabei nicht, daß dieser Christus eine geistige Bewegung personifizirt, einen sozialen Kampf, daß er mehr ist als eine Gliederpuppe. So hat J. J. F. Aubert (französische Abtheilung) ein großes Gemälde ausgestellt: „Die Mission der Apostel". Christus spricht zu seinen Jüngern: „Alle Macht ist mir gegeben im Himmel und auf Erden. Gehet hin und unterrichtet die Völker, sie taufend im Namen des Gott Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes." Das ist der biblische Christus, der Sohn Jehovas, jenes befehlenden und zwingenden Gottes, dessen Rache furchtbar ist. Doch weder das noch sonst ein geistiger Inhalt ist im Bilde zu entdecken: Christus steht da in theatralischer Pose und die Jünger sind wie Holzklötze. Aber die Gegend ist durchaus wahr — auf einer im Rahmen eingravirten Karte findet man die Bezeichnung der einzelnen Punkte —, als Volkstypen sind auch die Gestalten wahr und wahr sind vor Allem die Kleider.

Neben dem allgemein menschlichen Christus und dem geschichtlichen Christus des alten Jerusalem giebt es noch einen Christus der einzelnen Nationen. Einen solchen national finländischen Christus zeigt uns Edelfelt auf seinem Bilde „Christus und Magdalena". Die hohe Gestalt, mit spärlichem röthlichen Bart und Bastschuhen auf den nackten Füßen, athmet jenen kalten Ernst, der

unsere Nordländler charakterisirt. Auch in seiner Milde liegt hoher Ernst, beinahe Strenge. Er verurtheilt nicht, er entschuldigt, doch er verzeiht keineswegs. Das mag wohl auch die richtige Auffassung des Verhältnisses von Jesus zu Magdalena sein, denn bekanntlich hat er blos den Vorwurf, der gegen sie gerichtet war, auf die ganze Gesellschaft übertragen.

Christus in einer sehr originellen Auffassung finden wir auf den Bildern des russischen Malers Poljenoff. Es ist der trotzige Christus. Trotz muß in seinem Charakter gewesen sein, denn er hatte gegen eine Welt zu kämpfen. Trotz braucht nicht brutal zu sein, es kann einen stillen, doch hartnäckigen Trotz geben, der in der Sicherheit seiner selbst und der Erkenntniß der Welt gründet. Poljenoff zeigt uns Christus erst als Knaben im Tempel, unter den Gelehrten. Sehr hübsch ist ihm der Gegensatz gelungen zwischen den vor Gelehrsamkeit geschwollenen Pharisäern und dem Kinde, das mit leuchtendem Auge, klarem Blicke, nicht ohne spöttischen Zug, leicht, ohne sichtbare Anstrengung, alle Schwierigkeiten löst. Eine gewaltige geistige Ueberlegenheit des jungen Christus kommt zum Ausdruck, man sieht, daß er über die kleinlichen Chikanen, die ihm von dieser Seite kommen werden, sich leicht hinwegsetzen wird, aber auch, daß sie ihm nicht erspart bleiben werden. Auf zwei anderen Bildern desselben Malers sehen wir Christus am Ufer des Sees von Genezareth, einmal sitzend, in nachdenklicher Stellung, das andere Mal gehend. Nicht nur die körperliche, sondern vor Allem die Geistesverwandtschaft dieses Mannes mit dem Jüngling, den wir soeben gesehen haben, ist unverkennbar. Er hat aber alle Spuren kindlicher Naivetät von sich abgestreift. Er hat ein Stück Lebensarbeit hinter sich und Arbeit vor sich. Wir sehen ihn in Gedanken, zweifelnd vielleicht, doch alles weniger denn verzweifelnd oder verzagend, sondern gefaßten Muthes, voll Kraftgefühl, mit ruhigem Trotze den selbstgewählten Weg wandeln. Es ist der direkte Gegensatz zu dem leidenden, schwächlichen Christus, der mit Lammesgeduld sein Loos erträgt, das ihm im Grunde nicht behagt. Hier haben wir einen Christus, der Christus sein will, der Christus zu sein wagt und dabei nicht dem Gebot des himmlischen Vaters, sondern seiner eigenen Trotznatur folgt. Ein Freund, der mit mir das Bild ansah, meinte, dieser Christus könnte ebenso gut Mahomet sein. Es liegt etwas Wahres darin. Denn es giebt ein gemeinsames geistiges Band zwischen beiden, insofern sie beide religiöse Neuerer waren. Aber Mahomet war der Eroberer, der Bezwinger, Mahomet war auch mehr Fanatiker. In ihm mußte mehr Wildheit, mehr Leidenschaft, mehr gewaltthätiges Draufgängerthum zum Ausdruck kommen. Dagegen der Poljenoffsche Christus bleibt ruhig, besonnen, gemessen und mild in seinem Trotz und Kraftbewußtsein.

Ein realistisches Bild im guten Sinne ist das von J. J. Henner (Frankreich): „Christus im Leichentuch". Er operirt nicht mit groben Mitteln, wie Wunden, verrenkte Glieder 2c. Er sucht auch nicht Leben in der Leiche. Und doch kommt ein mächtiger Eindruck von diesem todten Körper. Er läßt sich zusammenfassen in das Wort: Ausgelitten!

Das innere seelische Leben Christi, Christus in sich selbst, nicht als Prediger oder Märtyrer, sondern als denkender und fühlender Mensch, dient sehr selten zum Vorwurf der darstellenden Kunst. Es ist die Schuld der Kirche. Sie hat Christus der Erde entzogen und in den Himmel versetzt, wo es keine Zweifel mehr giebt, keine Probleme zu lösen, sondern alles klar und durchsichtig wie das Nichts ist. Man sollte meinen, der Naturalismus, der den mystischen Schleier um Christus zerstörte, würde uns einen menschlich fühlenden Christus geben. Aber dann wäre dieser Naturalismus nicht bürgerlich, was er aber von Haus

aus ist. Denn die triumphirende Bourgeoisie, die reiche, herrschende Klasse vermag die Idee Christi nicht zu erfassen. Es bleibt also bei der kirchlichen Auffassung. Einige Bilder der Versuchung Christi, die wir in Paris sahen, tragen den Stempel kirchlicher Auffassung noch deutlicher an sich, als die anderen Christusbilder. Zum Beispiel das französische Bild von Paul Buffet. Da ist der Teufel, die bekannte hurtige Figur, die Grimassen schneidet, die Krone als Symbol weltlicher Macht, mehrere Gruppen langbehemdeter Engel, die im Voraus wissen, wie die Sache ablaufen wird, und nur dazu da sind, um durch ihre rein gewaschenen, artigen Gesichter den Teufel zu beschämen, schließlich Christus in einer Pose, in welcher man Kinder zeigt, die ihr Abendgebet verrichten, und dem man höchstens die Sorge anmerkt, daß er nicht ein Wort aus der auswendig gelernten Antwort vergesse. Ebenso kirchlich symbolisch ist die Versuchung Christi von Briton Rivière (England). Dagegen verdanken wir einem portugiesischen Künstler ein Bild, das uns Christus menschlich näher bringt, und zwar geistig menschlich. Es ist das Gemälde von José Bellozo Salgado: „Jesus". Es zeigt uns Jesus in der Wüste. Ein niedriges Hügelland breitet sich vor ihm aus, weithin in die unabsehbare Ferne, in einem nebligen Halbdunkel, und Er, mit forschendem und zugleich verträumtem Blicke, wandelt leise dahin, in das düstere Unbekannte.

Andererseits ist bekanntlich ein sehr beliebtes Thema die Versuchung der Heiligen, Mönche, Einsiedler ꝛc. Wir wollen uns dabei nicht aufhalten. Meistens wird dabei das Geistige mit dem Sinnlichen verwechselt. Wir haben auf der Ausstellung kein einziges Bild gesehen, das irgendwie von der üblichen Schablone abgewichen wäre.

Von den Bildern der Heiligen will ich jenes des Portugiesen Columbano: „Heiliger Antonius von Lissabon" erwähnen, eine Gestalt, in der man eine große Hingebung sieht; vor Allem aber möchte ich die Aufmerksamkeit auf das großartige Bild von Th. Chartran (Frankreich) lenken: „Der heilige Franziskus von Assisi bei der Arbeit". Beim frühen Morgengrauen zieht der heilige Franziskus seine Ackerfurche und singt das Lob des Herrn. Zwei kräftige Ochsen, Prachtexemplare von Thieren, schleppen das ungelenke Geräth, das die schweren Erdschollen aufwühlt, und der Heilige, eine magere, schwächliche Gestalt, stützt mit seinen dünnen Armen die harten Griffe des Pfluges, hüpft hintennach, indessen sein Blick nach oben gekehrt ist und auf dem Gesicht eine jubilirende Verzückung mit gewaltiger geistiger Spannung liegt.

Fanatismus und Wahnsinn sind nah bei einander. Ein wahnwitziges Bild zeigt uns G. La Touche (Frankreich) unter dem Titel: „Reliquien." Ein grüngelbes Licht. Todtenköpfe im Fäulnißschimmer. Wild starrende oder blöde Augen. Und das Ganze verschmiert, zerdrückt und mit einem Dunst überzogen. Man bleibt unwillkürlich vor dem Bilde stehen. Reliquien? Wohl, es liegt ja etwas Widerwärtiges und Barbarisches in diesem Aufwühlen der Gräber zum Kultus des todten, vermoderten Gebeins.

An Magdalena-Bildern war diesmal wie immer kein Mangel. Im Problem zieht hauptsächlich die Darstellung der reuigen Sünderin an. Körperliches Laster und seelische Reinheit sollen sich in ihr paaren und die Sinnlichkeit soll sich in religiöse Verzückung auflösen. Es kann eine stolze Magdalena geben, die mit kühler Strenge ihrer Vergangenheit nachblickt, eine schwache Magdalena, die wie hypnotisirt dem Willen eines Stärkeren folgt, oder auch die arme Sünderin, die zerknirscht in sich selbst zusammenbricht. Keine von diesen zeigt uns Léon Perrault (Frankreich) auf seinem hervorragenden Bilde: „Die heilige Magdalena". Dieses Weib, dem man es ansieht, daß es viel erlebt, auch

viel geliebt hat, hat nach vielen Qualen sich zur seelischen Ruhe emporgerungen, sie findet Trost in der religiösen Hingebung, sie sinkt auf die Kniee und in stiller Verzückung, vertrauensvoll wie ein Kind wendet sie ihr Gesicht dem Himmel zu, nicht bittend, sondern dankend für den Segen, der ihr kam.

Unmerklich hat uns unsere Uebersicht der religiösen Bilder von dem Religiösen selbst auf die Menschen abgelenkt, auf die es wirkt. In diesem Sinne ein sehr interessantes Bild ist das von Gebhardt (Deutschland): „Die Auferweckung des Lazarus." Die kleine Gesellschaft, die diese Wunderkur mit angesehen hat, ist überrascht und erschreckt zugleich. Staunen und Entsetzen malt sich auf den Gesichtern. Aber hervorragend ist die Gestalt der Mutter des Lazarus: Man sieht in den verweinten Augen noch die Spuren der erschütternden Trauer, der Körper hat noch nicht ausgeruht von dem verzweifelten, hysterischen Schluchzen, und doch erleuchten Glückseligkeit, Hoffnung, Freude das bleiche, weiche Gesicht und eine reine, stumme, herzinnige Dankbarkeit bricht durch.

Ein psychologisch sehr verlockendes und auch sehr oft behandeltes Problem sind die Seelenkämpfe des Mönchthums, die Tragik des Klosterlebens. Die Meisten denken beim Worte Mönch an die Entsagung vom Sinnlichen. Sie malen also neben einer Mönchkutte ein nacktes Weib — das ist die Versuchung. Oder sie zeigen uns den Mönch in harter Arbeit, im inbrünstigen Gebet, um das Fleisch abzutödten. Oder sie bedienen sich gemeiner Symbole, wie zum Beispiel die Wahl zwischen einer schön geputzten Frau und einem Kruzifix — das Leben oder das Kloster. Von den Bildern, welche die Sache von ihrer humoristischen oder satirischen Seite nehmen — jene Werke von prachtvoller Charakteristik, an denen das Mittelalter so reich war — sehe ich hier ab. Aber unsere Zeit bringt eine andere, viel feinere, freilich der Wirklichkeit entzogene, idealisirte Auffassung des Mönchthums zum Ausdruck. Sie sieht in ihm nicht nur den Kampf gegen das Sinnliche, sondern Weltentsagung, seelisches Ruhebedürfniß, die Sehnsucht nach der Stille der Klosterstube und dem Schatten des Klostergartens, Weltvergessenheit, kränkliches Insichselbstleben, das Wandeln in einer Welt der Träume, jenseits von allem Irdischen, von Gut und Böse. Daß dabei die kirchliche Auffassung leicht flöten geht, daß die Mönchskutte blos zur Verkleidung wird für allgemeine psychologische Probleme, ist leicht einzusehen, schadet aber durchaus nicht: gewisse Gefühle müssen eben in diesem Milieu am drastischsten zum Ausdruck kommen. Es sind, soweit es diese Ausstellung betrifft, einige russische Bilder, die ich dabei im Auge habe. Michael Nesteroff zeigt uns zwei Mönche, die hintereinander im Garten wandeln. Sie gehen beide den gleichen gemessenen, leisen, verträumten Schritt, beide in der gleichen Stellung mit etwas gebeugtem Kopfe, ein offenes Gebetbuch vor sich hinhaltend. Der Jüngere, noch ganz ein Jüngling, geht voran. Er hält einen spärlich belaubten Zweig in der Linken. Man sieht, daß er an diesen grünenden Boten des Frühlings nicht mehr denkt. Er hält den Zweig lässig, automatisch in der Hand, während sein Blick an der Schrift des Gebetbuchs haftet. Eine milde Selbstvergessenheit liegt im Gesicht, eine frühe Müdigkeit, die sich schon bei der ersten Lebensanstrengung einstellte, etwas ungemein Schwächliches und Kränkliches. Hinter ihm der Alte mit dem um Kopf und Ohren geschlungenen Tuche, weil ihn auch schon das gelinde Frühlingslüftchen stört, hält das Buch nahe vor den erblindeten Augen. Auch er hat sich einen grünen Sprößling abgezupft, den er in das Gebetbuch steckte. Auch auf ihn wirkte also die Frühlingssonne. Aber das ist alles. Sonst ist es mit seinem Interesse für Sonne, Welt und Menschen vorbei. Gebuckt, fatalistisch ergeben im Gefühl seiner Gebrechlichkeit, geht er

seinen Weg, ohne Begeisterung, ohne Bedauern, der Gewohnheit folgend, auf nichts mehr hoffend, nichts erwartend als den Tod, das Grab. Und wenn man sie sich beide ansieht, den Alten hintennach, den Jüngeren voran, so denkt man: So wird auch dieser Jüngling Tag für Tag und ein Jahr nach dem anderen seinen Weg wandeln abseits vom Leben, mit diesem in kaum flüchtiger Berührung, verträumt, entsagend, bis er zusammenschrumpft, verknorrt, verdorrt und der gebückten Gestalt hinter ihm gleich wird.

Eine noch viel größere psychologische Finesse liegt in dem Bilde von Bagdanoff-Bielsky: „Der zukünftige Mönch". Ein Bauernjüngling, noch halb Kind, hört den Reden eines zugewanderten Fremden zu. Milieu: Russische Bauernstube. Alles sauber, doch in harter, primitiver Einfachheit. Dieses Kind mit träumerischen Augen hat nichts von der Welt gesehen, als was seine Augen fassen, wenn es an den Dorfrain herauskommt. Der Fremde, ein frommer Pilger, erzählt ihm vom Leben der Heiligen, und wie sie verfolgt wurden und um nichts in der Welt von ihrem Glauben lassen wollten, von der Nichtigkeit dieser Welt, ihrer eitlen Pracht und den Fallstricken der Sünde, welche der Teufel den Menschen legt, und von dem stillen, gottergebenen Dasein der frommen Mönche, die ihre Zeit in Arbeit und Gebet verbringen, für nichts achtend den Flittertand dieser Welt. Der Junge sinnt. Das Absonderliche lockt ihn, die souveräne Mißachtung dessen, was den anderen Menschen so viel werth erscheint, und wie leicht ist es doch, auf eine Welt zu verzichten, die man noch nicht kennt? Der Fremde spricht ruhig, gemessen, doch getragen von einem tiefen, innigen Gefühl, das den Worten Wärme, den Bildern Feuer verleiht. Und jenes lockende Unbekannte bringt tief in die junge, reine, begeisterungsbedürftige Seele und hält sie gefangen.

Schließlich ein drittes Bild. Es nennt sich: „Außerhalb des Klosters" (von Dubowskoj). Das Kloster ist am Meeresufer. Zwei Mönche sind bis an die Küste herausgegangen. Sie sitzen nachdenklich an einem Felsen und sehen in die Ferne. Vor ihnen das weite Meer, auf dem sich ein Segel zeigt. Dahinten, irgendwo weit über dem Meere, da ist das Leben — hier ist Abgeschiedenheit, hier ist das Grab. Das Leben lockt. Und eine unergründliche Sehnsucht ist in den Gesichtszügen des jüngeren Klosterbrüders.

Die Kirche beherrscht die religiöse Kunst in ihren mannigfaltigsten Veränderungen, schließlich hat sie sich selbst zum Gegenstand der Kunst gemacht. Dahin gehören vor Allem die kirchlichen Zeremonien und dann die verschiedenen betenden und nicht betenden Kardinäle, Päpste ꝛc., Bilder, bei denen der Ornat eine große Rolle spielt. „Papst Leo XIII. im Gebet" von Th. Chartan sei erwähnt. Das Bild ist Pose vom Rande des Kleides bis zu dem bekannten Käppchen, das die Tonsur bedeckt. Ein Raubvogelgesicht mit kleinen listigen Augen, einem zahnlosen Munde und einem ungemein blöden, greisenhaft selbstzufriedenen Ausdruck. Ich habe den Papst nicht gesehen und weiß deshalb selbstverständlich nicht, inwiefern das Bild als Porträt zutrifft.

Die triumphirende Kirche ist das Bild von Benjamin-Constant: „Urban II. zieht in Toulouse ein". Stolze geistliche Herren, zum Theile hoch zu Roß, in Prachtgewändern, ziehen durch ein hohes Thorgewölbe in die Stadt ein. Alles ist Prunk und Glanz. Ein Bild mit einigen gut getroffenen brutal-fanatischen Kraftgestalten ist die „Prozession" von Hektor Tito (Italien). Ueber die Schrecken der Kirche kann man sich auf dem Bilde des Spaniers Benlliure y Gil: „Das Thal von Josaphat zur Stunde des letzten Gerichtes" unterrichten. Neues giebt er uns freilich nicht, es ist die alte kirchliche Symbolik.

Um in die leere Form der kirchlichen Zeremonie Inhalt zu bringen, verwandelt man sie in ein Sittenbild. Das sind die betenden Bauern und Bäuerinnen, alte Leute und die meisten, jedenfalls die besten Prozessionen. Von den letzteren waren verschiedene, die die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Ein farbenschönes Bild von Charpentier Moris (Frankreich): „Rückkehr von der Pilgerschaft". Es ist eine Volksszene aus Kroatien. Im Vordergrund ein hübsches Bauernmädchen, das einem am Wege sitzenden Bettler ein Almosen giebt. Das Mädchen hat einen mildherzigen Gesichtsausdruck, hinter dem noch die ausgelassene Freude am Leben durchschimmert. Ein polnisches Bild von Piechowski zeigt die eigenartigen Typen der polnischen Bauern, Gutsbesitzer, Geistlichen. Man merkt dem Bilde eine religiöse Stimmung an, die in diesen Leuten aus verschiedenen Gesellschaftsschichten einen geistigen Zusammenhang schafft.

Wir haben das reine Gebiet der religiösen Kunst längst verlassen. Außer der kirchlichen Interpretirung und Ausnützung des Religiösen haben wir einen mannigfaltigen, rein menschlichen Inhalt in den religiösen Bildern gefunden, die Erörterung psychologischer Probleme, für welche das Religiöse blos die Verkleidung ist. Zum Theile entspricht diese religiöse Form, wie bei der Idealisirung des Mönchthums, thatsächlich am besten gewissen Anforderungen des Milieus, zum anderen ist es die Ueberlieferung und der Einfluß der Kirche auf die Geister, welche zu jener Formwahl führen. Nun haben wir noch auf die Versuche zu verweisen, einen modernen sozialen Inhalt in die religiöse Kunst hineinzubringen. Der Gegensatz zwischen der triumphirenden Bourgeoisie und dem rebellirenden Proletariat, das mit ingrimmiger Energie eine Macht in sich erzieht und sammelt, um die herrschende Klasse niederzuwerfen, bedingt einen Zwiespalt in unserer gesammten Kultur. Ihm konnte sich auch die religiöse Kunst nicht entziehen. Sie bringt ihn zum Ausdruck, aber höchst unvollkommen, in verschwommenen, zerfließenden, nebelhaften Gestalten, wie ein feucht angehauchter und unebener Spiegel. Christus hat den Menschen gesagt, sie sollen sich gegenseitig lieben, unter den Menschen aber ist Haß und Hader. Das ist der Gegensatz in seiner einfachsten und deshalb allgemeinsten Form. Zwei französische Künstler geben uns Bilder auf dieses Thema. Aber welche plumpe Symbolik! Liebe ist Frieden, Unliebe ist Unfrieden, also Zwietracht, Kampf. Kampf aber, das sind Schwerter, Wunden, Leichen. So zeichnet man denn Christus und ihm zu Füßen Erschlagene, Verwundete, zerstreute Waffen, dann Militär in moderner oder altgriechischer Uniform und sonstige Vertreter des Krieges und des Zwistes, wie zum Beispiel auch fanatisirte Pfaffen. Diese Vergleiche sind mir zu aufdringlich, ich möchte fast sagen, zu körperlich, um auf mich ästhetisch zu wirken. Wegen der Körpermassen und Blutflecken vermag ich der Psychologie nicht zu folgen, ich finde sie nicht. Von den beiden erwähnten Bildern wirkt wenigstens noch das von H. C. Danger durch die Entwicklung der Details, es wirkt als Schlachtfeld, währenddessen das andere von E. B. Debat-Ponsan theatralisch und nichtssagend ist.

Schon besser machen sich die Bilder, welche den Christus der armen Leute zeichnen. Diese sind überhaupt desto besser, je realistischer sie sind, das heißt, je richtiger das Milieu getroffen ist. L. A. Lhermite (Frankreich) nennt sein Gemälde: „Ein Freund des niederen Volkes". Christus in dem obligaten langen Nachthemd sitzt am Tische einer Arbeiterkneipe. Er zerbricht ein Brot und reicht es den ihm gegenübersitzenden zwei Männern in Arbeiterkleidern, die ob dieser unerwarteten Wohlthat ein verdutztes Gesicht machen. Aber schon reicht die Wirthin auf den ihr vom splendiden Spender gegebenen Wink eine Schüssel Fleisch. Das Ganze sieht wie ein Plakat für die bekannten bürgerlichen Wohl-

thätigkeitsgesellschaften, etwa einen Verein gegen Almosenbettelei, aus. Einen viel tieferen Eindruck macht das Bild von J. G. Besson: „Der tröstende Christus". Eine abgehärmte Frau, umgeben von abgezehrten Kindern, denen Hunger und Elend früh ihren Stempel aufgedrückt haben. Christus, eine hagere, lange Figur mit langem, blondem Bart und einem schon ganz unmenschlich langen Halse, streichelt den Kindern die Wangen. Es liegt auch in diesem Bilde eine theatralisch mildherzige, süßliche Stimmung, doch sind die Gestalten der Kinder und der armen Frau durchaus wahr und ergreifend.

Beinahe hätten wir in unserer Uebersicht der Mutter Gottes vergessen. Die gute Frau ist sich gleich geblieben. Sie hat sich nicht verändert seit den Zeiten von Raphael Sanzio. Sie geht noch immer in ihrem Muttergefühl auf, stolz auf ihr Kind, aber als ihr Kind, als das Kind, unbekümmert um das, was es sonst für die Menschheit ist oder werden soll, nur diesem Kinde lebend, in einem brutal thierischen Egoismus seelisch von aller übrigen Welt abgeschlossen. Es ist merkwürdig, die Bilder Marias, die zu den häufigsten religiösen Bildern gehören, sind sämmtlich ihrem inneren Wesen nach antireligiös. Sie ignoriren geflissentlich den Mythus von der unbefleckten Empfängniß, streifen allen heiligen Nimbus ab und zeigen uns die Mutter, das erst empfangende, dann gebärende, schließlich säugende Thier, und neben ihr das hilflose Menschenkind. Die religiöse Uebersinnlichkeit war hier, wo es sich um die primitivsten irdischen Gefühle handelt, zu unwahr, um künstlerisch dargestellt werden zu können. Maria ist auf den Bildern niemals die Mutter Gottes, sondern eine Mutter schlechtweg oder höchstens die Mutter. Von den verschiedenen Marienbildern, die in Paris zu sehen waren, sei hier das von P. A. Dagnan-Bouveret: „Consolatrix Afflictorum" erwähnt. Doch ist darauf die Gestalt Marias am allerwenigsten charakteristisch. Ungemein anziehend wirkt nur das Jesukind, das im Händchen helle, zart durchschimmernde Trauben hält und mit bunten Vögelchen spielt. Alles Andere ist kirchliches Beiwerk ohne Werth.

Zuletzt sei noch ein wirkungsvolles italienisches Bild von Josef Menteffi erwähnt. Es nennt sich „Eine traurige Vision". Eine düstere, graue Landschaft. Frauen, mühsam fortschreitend, gebückt, gekrümmt unter der Last des Kreuzes, das jede von ihnen auf sich schleppt. Das schwere, hölzerne Ungethüm drückt unbarmherzig. Einige sind zu Boden gesunken und können sich nicht mehr emporheben unter der gewaltigen Last. Nervige, starke Arbeitshände greifen helfend von außen an die Arme der Kreuze, um sie zu heben — vergebens, die Last bleibt dennoch unerträglich. In diesem Bilde wird das Christenthum selbst zum Symbol gebraucht: es ist das Kreuz des Lebens!

Probleme der jüdisch-proletarischen Bewegung.

Von Max Zetterbaum (Lemberg).

(Schluß.)

2. Die „nationale Frage" und das jüdische Proletariat.

Sind die Juden eine Nation? Wie so vieles in den Juden, in ihrer Natur, Persönlichkeit und Geschichte voll Widersprüche und Unklarheiten, so ist auch ihre Existenz als Nation fragwürdig. Seit Jahrzehnten besteht darüber im Schoße des bürgerlichen Judenthums Streit und oft hört man insbesondere junge Leute fragen: „Sagen Sie mir, zu welcher Nation gehöre ich, bin ich Pole oder Jude?" In dem Maße, wie das jüdische Proletariat sich als selbständige Klasse organisirt

sich selbst angewiesen sein. Deshalb braucht sie diese Stürme nicht zu fürchten; so wenig sie Prinzipienreiterei treibt, so hat sie immer ihre stärkste Kraft geschöpft aus der Prinzipienpolitik, die ihre Pflicht wie ihr Recht war. Sie hat den Meister Bismarck von der „mittleren Linie" hinabgeworfen, dahin wo Heulen und Zähneklappern ist, und mit dem Schüler Bülow wird sie nicht umständlicher verfahren.

Geist in der Kunst.

Von Joachim Moll.

2. Die bürgerliche Kunst.

Wir haben uns bei der religiösen Kunst deshalb so lange aufgehalten, weil sie, trotz der Routine, trotz der Schablone, trotz ihrer Verkirchlichung, noch immer den größten Ideenreichthum aufweist. Sie ist das vorzüglichste Gebiet des Idealismus in der Kunst. Wollte man darnach unterscheiden, was die künstlerischen Kräfte der modernen Malerei am meisten in Anspruch nimmt, so würde die Porträtmalerei den nicht anzuzweifelnden Vorrang erhalten.

Die Porträtkunst hat stets in der Malerei eine große Rolle gespielt, aber niemals wohl war sie so aufdringlich wie in unserer Zeit. Ich habe als Stichprobe die ersten 500 Nummern des Katalogs der französischen Abtheilung auf Porträts durchgesehen und darunter 117 Porträts gefunden. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß das Publikum die weitaus größte Zahl der Porträts gar nicht zu Gesicht bekommt. Man weiß, woher das kommt: es ist heutzutage das Handwerk, welches noch am ehesten seinen Mann ernährt. Aber es ist nicht allein dieser pragmatische Grund. Niemals war das Interesse an der einzelnen Persönlichkeit so groß, als in unserer individualistischen Zeit. In der Literatur hat der bürgerliche Roman an Stelle der großen Begebenheiten und generellen Leidenschaften die Kleinmalerei des bürgerlichen Alltagslebens gesetzt, währenddem das bürgerliche Drama die häuslichen Konflikte wiedergiebt und in der fortwährenden Selbstbespiegelung des kleinen Bourgeois seines Wesens Wesenheit findet. Es bedurfte nur noch des naturalistischen Schauspielers, um die vollendete lebende Photographie auf der Bühne zu liefern. Das übertrug sich auch auf die bildende Kunst und fand vor Allem Ausdruck in der Porträtmalerei. Nicht nur des schnöden Mammons wegen, sondern aus eigenem, tiefinnerstem Antrieb malen die Künstler Dutzendgesichter und nöthigen dem Publikum die werthe Bekanntschaft des Herrn X und des Fräulein Y auf, nur weil der Zufall sie unter den Pinsel des Malers gebracht hat. Hat eine Familie einen Maler in ihrer Mitte, so kommt die gesammte verehrte Verwandtschaft in die Kunstgalerie. Die Kunstsäle werden mit Alltagsgesichtern gefüllt, nichtssagend und flach, die sich voneinander nur durch den Gesichtsschnitt, nicht durch die geistige Charakteristik unterscheiden.

Allerdings können die Künstler nichts dafür, daß unser bürgerliches Milieu so flach und reizlos ist. Nachgerade verlieren auch sie das Interesse an der naturgetreuen Abkonterfeiung des großen wie des kleinen Bourgeois, sie wollen der bemalten Photographie keine Konkurrenz machen, aber da sie in ihrem Modell beim besten Willen die gesuchte geistige Höhe nicht finden, ersetzen sie das durch Pose, Manier, kunsttechnische Schrullen und Extravaganzen. So konnte man in Paris ein Frauenbildniß (H. Habermann, Deutschland) anstaunen, das den Eindruck machte, als hätte der Künstler der Leinwand ein gewelltes Blech unter-

gelegt. Dieses Bild war nun freilich blos prätentiös. Dagegen erzielt Eugen Carrière (Frankreich) mit seinen fahlen und aschgrauen Farbentönen wirklich künstlerische Effekte, nur sehen seine sämmtlichen Gestalten wie aus der Morgue geholt aus. Sehr hübsche Porträts waren die Aquarelle von Em. Friant (Frankreich). Der Russe Seroff hatte im blutjungen Fräulein Momantoff ein liebreizendes Modell, das er mit gutem Anstand ausnützte. Ausdrucksvolle Porträts lieferte Portugal. Ich nenne Columbano, Assis, Reis, Salgado. Es sei auch noch das Bild der französischen Akademie von A. Brouillet erwähnt. Die „Unsterblichen" wurden auf Wunsch des Kaisers Nikolaus II. porträtirt. Der Kaiser, Herr Faure, dessen stockgerader Haltung man bereits die Verkalkung der Arterien ansieht, die Kaiserin sitzen an einem besonderen Tischchen, von ihnen rechts und links in der großen Runde die Akademiemitglieder, jeder dieser Ruhmesgekrönten in der Pose, die er nach vielem Ausprobiren für Photographen sich angewöhnt hat; und da jeder von ihnen offenbar bestrebt war, ein gescheidtes Gesicht zu machen, so macht das Ganze einen ungemein stupiden Eindruck. Der Maler hat nicht nachzuhelfen verstanden. Es fehlt den Franzosen der Heldenfabrikant Lenbach, dessen Pinsel die Gestalten so vortrefflich falsifizirt, daß sie von der Wirklichkeit nicht zu unterscheiden sind.

Der Naturalismus der Porträts führt direkt zu der realistischen Lebensmalerei über. Doch wollen wir auf diese erst später eingehen. Jetzt noch ein paar Worte über den Akt. Man kann die Nationen an ihrer Aktmalerei erkennen. Der deutsche Akt ist sentimental, wo er es aufhört zu sein, wird er brutal. Für das erstere braucht es keiner besonderen Nachweise, für das letztere verweise ich zum Beispiel auf die Eva-Gestalt in Stucks „Verlorenem Paradies". Es war vielleicht das Bild der deutschen Abtheilung in Paris, welches den mächtigsten Eindruck hinterließ. Seine Schönheit liegt in seiner Kraft. Aber seine breithüftigen, fleischigen Leiber entbehren jeder Grazie, sie sind verletzend plump. Der englische Akt ist verschämt. Da aber das Nackte nun einmal nackt ist, so suchen die Engländer es dadurch zu denaturiren, daß sie es verzärteln: sie malen ihren weiblichen Akt feenhaft schlank, engbrüstig, in blassen, weißen Farben, ziehen ihm Arme und Beine in die Länge, und geben ihm eine schnurgerade Leichenstellung. Die Russen haben keinen eigenen Akt, sie verschmähen ihn mit puritanischer Strenge; wo sie aber Anläufe zur Nacktmalerei machen, sieht das Weib versoffen oder kränklich, leidend aus. Nur die romanischen Völker wissen, was sie wollen. Sie suchen im nackten Weibe — das Weib. Der weibliche Akt ist ihnen nicht blos Schönheit, sondern zugleich Sinnlichkeit. Sie scheuen den Effekt des Sinnlichen nicht und lachen den Kunstpharisäern ins Gesicht, welche behaupten, daß sie an dem Akt nichts sehen als nur die bemalte Leinwand.[1] Aber der gesammten modernen Aktmalerei fehlt die barbarische Reinheit, welche die antike Auffassung des Nackten auszeichnet. Die reine, unmittelbare, kaum bewußte Freude am Leibe, am Ebenmaß der

[1] Diese Spezies gedeiht nirgends so sehr wie in Deutschland. Die wortreichen Helden der deutschen Kunst und Literatur bekämpften die lex Heinze von demselben Standpunkt, von dem aus sie vertheidigt wurde. Nur behaupteten die katholischen Sittenwächter, die Kunst treibe „Schweinerei", währenddem die Herren Sudermann u. Comp. mit der sittlichen Entrüstung des Unschuldsgemüths antworteten, daß „dem Reinen alles rein" sei, und so thaten, als ob die Kunst geschlechtslos sei. Daß die Sinnlichkeit mindestens ebenso berechtigt und sicher ein größerer Kulturfaktor ist als die Frömmigkeit, daß die Kunst auch die Sinnlichkeit veredelt und dadurch die Sittlichkeit fördert, mit so was wagten es die deutschen Kunstbefreier nicht, öffentlich aufzutreten.

Glieder, wie es das Kind hat, ist in der modernen Kunst nicht zu finden. Mit feinem Gefühl stellt es die Bibel als die erste verhängnißvolle Folge des Sündenfalls hin, daß die Menschen sich ihrer Nacktheit schämten. Seitdem ist nun freilich viel gesündigt worden. Die gesammte soziale Geschichte mit ihrem bisherigen Endergebniß der erniedrigenden, Geist und Sinn tödtenden Arbeitssklaverei der Massen und des im Ueberfluß schwelgenden, blasirten und entnervten Müßiggangs der Reichen, die Verkrüppelung, Verunstaltung des Körpers durch Arbeit, Entbehrungen einerseits, Ueppigkeit, Faulenzerei andererseits, die untergeordnete Stellung der Frau als Arbeits-, Säuge- und Geschlechtsthier, oder blos Geschlechtsthier, die bürgerliche Moral, deren öffentliche Tugenden lüstern nach den geheimen Lastern schielen, das alles hat jenes instinktive Wohlgefallen am Nackten längst ausgemerzt. Um diese Gefühlsreinheit wiederzugewinnen, dazu kann die Kunst selbst wohl beitragen, und zwar ebenso gut durch geistige Verfeinerung des Problems wie durch Veredlung des sinnlichen Effektes, aber viel anders wird es nicht werden, solange wir unter sozialen Zuständen leben, unter denen der Künstler sich sein Aktmodell aus der Prostitution holt.

Von der ungemeinen Fülle der weiblichen Akte auf der Pariser Weltausstellung will ich hier nur zwei erwähnen. Das Bild von Alb. Aublet (Frankreich), „Der Morgen", ist ein Gedicht. In der zarten Beleuchtung des frühen Frühlingsmorgens ein kleiner See, von Gras, Blumen und dem jungen Waldwuchs umstanden, ein reizender, idyllischer Winkel in den zartesten, diskreten Farben. Eine edle Frauengestalt steht im Laube, durch welches die Sonne zahlreiche, mild leuchtende Reflexe auf den nackten Körper wirft, dessen Teint so weiß wie Akazienblüthen. Das ohne Gluth strahlende Licht der aufgehenden Sonne, der milde Glanz der Wasser, das junge Grün der Pflanzen und der junge, im Licht schimmernde Frauenkörper, das alles verschwimmt in eine Harmonie, in einen melodischen Frühlingsakkord. Das zweite Bild ist ganz anderer Art. Es nennt sich „Die Sklavin" und ist von D. U. N. Maillart (Frankreich). Die zusammengekauerte Gestalt einer nackten jungen Frau. Nichts mehr. Doch durch tausend kleine Zeichen, die sich zu einem Gesammteindruck zusammenfassen, wie das besorgte, verzweiflungsvolle Falten der Hände, die Krümmung des Rückens in der geduckten Stellung der ängstlich Erzitternden, das Kräuseln der Haare am Nacken und die schlaffe Haltung, spricht zu uns aus dem edel geformten, aber abgehärmten Körper eine derartige Herabwürdigung des Menschlichen, ein Erlöschen der Hoffnung, ein Aufgehen in Furcht, daß man davor erschauert.

Sehen wir uns noch die Landschaftsmalerei an. Keine Gemäldeausstellung ohne Schafherde. Seit Jahren ist es mir aufgefallen. Seitdem sehe ich mich in jeder Ausstellung zuerst nach der Schafherde um. Sie hat noch nie gefehlt, meistens war sie in mehreren Exemplaren vertreten. Schafherde im Sonnenlicht, Schafherde im Sturme, Schafherde im Walde, Schafherde unter Baumblüthen, Schafherde am Meeresufer, Schafherde in den Felsen, Schafherde am frühen Morgen, Schafherde auf der Heimkehr, Schafherde im Regen, Schafherde mit dem alten Schäfer, mit dem jungen, mit der strickenden Schäferin, mit dem Hunde — Schafherde, Schafherde, Schafherde! Gewiß lassen sich an diesen grauen Massen interessante Lichteffekte erzielen und der Schäfer mit seinem verwitterten Gesicht, dem groben Mantel und der plumpen Gelassenheit der langsamen Bewegungen ist eine originelle Gestalt, aber immer Schafe wird mir, dem Zuschauer, denn doch zu viel, mein Auge wird müde. Ich führe dieses Beispiel an, um auf das Konventionelle der Paysagemalerei hinzuweisen. Die meisten Landschaftsbilder der Ausstellungen erinnern mich an die Frühlingsgedichte der

Zeitungen: Es giebt darunter formvollendete, im Versmaß durchaus unanfechtbare, die uns aber doch kühl lassen, trotzdem sie das ganze Accessoir des Frühlings, die grünenden Bäume, die zwitschernden Vögel, die leuchtende Sonne, enthalten. Es fehlt, was man Stimmung nennt, etwas, das auf kaum faßbaren Wegen sich von der Dichtung auf den Leser überträgt.

So genügt es auch nicht, Hügel, Wald und Sonne, Felsen und abgebröckelte Mauern korrekt zu zeichnen, um in uns einen poetischen Eindruck hervorzurufen. Das scheinbar Zunächstliegende für den Künstler ist, das Erdenrund nach poetischen Landschaften abzusuchen. Und allerdings giebt es einen Unterschied zwischen Italien und der preußischen Ostmark. Jedoch hat uns die Malerei schon oft gezeigt, wie man mit den einfachsten Mitteln künstlerische Erfolge erzielt. Andererseits können Gemälde ebenso mit Farben und Natureffekten überladen sein, wie Gedichte mit schwulstigen Bildern. Also daran liegt es nicht. Woran denn? Die Antwort fällt schwer und jedenfalls wird sie niemals in einem einzigen Faktor zu suchen sein. Vielfach schien mir das Künstlerische in dem Festhalten einer Bewegung zu liegen. Beileibe kein Erstarren, man muß kein Anhalten des endlosen Wechsels in der Natur merken, und doch muß das Bild fest wie zum Greifen vor unseren Augen stehen. Es gilt mit Goethe dem Augenblick zu sagen: „Verweile doch, du bist so schön!" Das sieht man z. B. an dem Bilde von Eiwasowsky: „Der Ozean". Es war übrigens das einzige Bild des berühmten russischen Marinemalers auf der Ausstellung. Es ist ein winziges Stück der kolossalen Wasserfluth, die Welten umfaßt. Aber die wilde Kraft der im grenzenlosen Ozean sich sammelnden Welle, die in einem gelben Schimmer aus dem Dunkel der schrecklichen Tiefe aufleuchtet, von weißem Schaume umsäumt, offenbart sich vor uns an dieser vom Viereck des Rahmens umspannten Leinwand. Oft wiederum liegt das Künstlerische in dem besonderen Gesichtswinkel, von dem aus der Maler das Bild erfaßt. Manches, an dem wir achtlos vorbeigingen, erscheint uns dadurch gleichsam in einer anderen Komposition, wird dem Auge gefällig, erweckt unser Interesse. Manchmal auch ist es die Isolirung, die Befreiung vom Nebenwerk, die den Effekt hervorruft. In der Beschränkung zeigt sich der Meister! Um alle Momente, welche die Wirkung des künstlerischen Landschaftsbildes bedingen, aufzuzählen, müßte man erst die Poesie in ihre einzelnen Elemente auflösen.

Der Streit um die Naturtreue ist schon deshalb unlösbar, weil die Natur selbst keine zwei Augenblicke nacheinander sich selber gleicht und weil Jeder sich die Natur mit anderen Augen ansieht. Etwas Anderes aber ist die Kenntniß der Natur. Die Phantasie kann nur die Formen und Farben, die sie der Natur entnommen, zu neuen Gebilden kombiniren. Darum ist die künstlerische Phantasie umso schöpferischer, je größer, je intimer ihre Kenntniß der Natur; ihre Schöpfungen werden auch umso realer, umso mehr naturwahr, wenn auch nicht naturgetreu sein. Das machte Böcklin so groß: daß er die tiefsten Geheimnisse der Natur abgelauscht hat, um sie in der Feuergluth seiner Phantasie zu neuen Gestalten umzudichten. Und das macht die moderne Dekadenz so klein: daß sie in ihrem krampfhaften Bestreben, anders zu sein, als die Wirklichkeit, die Natur mißachtet, sie verkennt oder überhaupt nicht kennt. Symbolistisch, impressionistisch oder wie auch sonst, das macht das Können und Kennen, Gefühl und Gedanken nicht entbehrlich. Aber je ärmer der Geist, je weniger er aus sich selbst zu leisten vermag, desto leichter verfällt er auf Aeußerlichkeiten, um gegenüber den Anderen aufzufallen: an Stelle der Originalität tritt die Exzentrizität, an Stelle der schöpferischen Kraft der Einbildung die Laune der Blasirtheit, die Verschrobenheit,

die Manierirtheit, die pure Narrheit. In Paris war nun diese Art allerdings sehr gering vertreten. Von dem Wenigen lieferten die Schweden, Finländer und Dänen das meiste. J. F. Willusen (Dänemark) stellte ein Bild aus: auf den ersten Blick glaubt man, es seien Rettigschnitzel und Kartoffelschalen durcheinandergeworfen, aus dem Katalog überzeugt man sich, daß das eine Landschaft, bedeckt mit Gletschern und ewigem Schnee, darstelle, daß unter Anderem die Figürchen der linken Seite des Rahmens — Email auf Kupfer — Diejenigen darzustellen haben, die „durch Wissenschaft und Vernunft die Verbindung zwischen der großen Unendlichkeit und der kleinen Unendlichkeit suchen", und daß das Ganze „Ultima Thule" heiße! Ein Finländer malte in Pflanzenfarben ein menschliches Gerippe, jedoch ohne Brustkorb und mit einem Gesicht, das eine sinnreiche Kombination ist von Frosch und Affe, und ließ es an einem langen Stengel nagen — das Bild heißt: „Herbst"! Um ihrem Fingerhut voll Einbildungskraft das winzige und häßliche Produkt auszupressen, verfallen diese bedauernswerthen Opfer der Originalitätssucht in Krämpfe und Gliederverzerrungen und machen Geberden wie Besessene. Welcher Unterschied zwischen dieser sich blähenden Ohnmacht und der dichterischen Gestaltungskraft ist, konnte man in Paris an dem Gemälde von Bieler (Schweiz): „Die todten Blätter" sehen, das auch ein Herbstmotiv dem Sinne nach symbolistisch behandelt. Dieses Bild ist gar nicht prätentiös in seinem Entwurf — in dem Haufen abgefallener, vergilbter Blätter tanzt ein Schwarm Mädchen —, aber von einer wundervollen Farbenwirkung und Grazie.

Man hat unsere Zeit die nüchterne genannt, man wiederholt es mit Vorliebe, daß das maschinelle Zeitalter schonungslos jeden romantischen Zauber ausmerze, daß selbst die Nacht der elektrischen Lampe weiche 2c. Unsere Kinder strafen uns Lügen: kein Pferd der Welt imponirt ihnen so sehr, regt in solchem Maße ihre Phantasie an, als die pfauchende und pfeifende Lokomotive, das feuerspeiende eiserne Ungethüm, das die schwere Wagenreihe in die weite, unbekannte Ferne entführt. Wer hat nicht schon aus dem Fenster des Eisenbahnwagens das Lichtmeer der nahenden Stadt angestaunt? Wer Romantik sucht, möge etwa die Industriegegend von Saarbrücken aufsuchen, bei dunkler Nacht, wenn den mächtigen Schloten der Eisenhütten mächtige, gewaltige Feuergarben entsteigen, die elektrischen Bogenlampen die weite Umgebung dem Auge erschließen, doch das Dunkel nicht vollständig zu brechen vermögen, die Bauten in düstere Schatten gehüllt erscheinen, aus denen hier und da eine lange Fabrikfront mit feurigen Fensterreihen leuchtet, dunkle Gestalten von Menschen und Fuhrwerken unhörbar hin- und herhuschen und ein dumpfes Getöse die Luft erfüllt. Es ist eine Schauerromantik, wie sie selbst die Phantasie des Höllendichters nicht erreichte. Nein, die Poesie läßt sich nicht aus der Natur bannen, denn sie ist schließlich gar nicht in der Natur, sie ist in uns, in der Art, sich die Dinge anzusehen, in einer besonderen Art unseres Empfindens. Die Poesie des Maschinismus und speziell die Poesie der Großstadt diente denn auch schon vielfach zum künstlerischen Vorwurf. Von den in Paris ausgestellten Bildern nenne ich das von Chalobowsky (Rußland): „Schnellzug". Der Eindruck des in voller Bewegung befindlichen Eisenbahnzugs, an dem Felder und Hügel vorbeihuschen, ist sehr wirksam wiedergegeben. Ein ähnliches Thema ist das von L. Loir (Frankreich): „Die Pariser Ringbahn bei Abenddämmerung". Doch giebt dieses mehr, als den in hastiger Geschäftigkeit heranbrausenden Vorortzug, es giebt ein Stück der Großstadt in Dämmerlicht, bei soeben angezündeten Laternen.

Seine höchsten Triumphe feiert der Realismus in der Genremalerei. Doch sieht man gerade hier, wie verschiedenartig und veränderlich mit der Zeit der

Realismus selbst ist, wie sehr es dabei auf die ideelle Auffassung ankommt. Realistisch waren schon die alten Holländer. Sind nicht die Volksszenen der Teniers von erstaunlicher Lebenswahrheit? Und doch, unser modernes Auge sieht anders. Die Holländer malten genau und individualisirten bis in die winzigsten Details, sie zerlegten eine Jahrmarktsmenge in einzelne Personen, aber alle ihre Bilder haben den gemeinsamen Zug der Lebensfreude, der Heiterkeit. Selbst der Bettler und der Krüppel sind auf ihren Gemälden nicht mitleiderregend, vielmehr munter, höchstens drollig. Sie sahen das Elend des Volkes nicht. Das Drama der Armuth blieb ihnen fremd, das Leben erschien ihnen ein lustiges Faschingsspiel. In unserer Zeit ist es nicht mehr möglich. Die Armuth des Volkes ist zu einem ernsten Problem geworden, das überall sein fahles Gesicht mit den feurigen Hungeraugen zeigt. Wir können sie nicht mehr übersehen. Wo der Versuch gemacht wird, wirkt er unwahr und verletzend. Die alte heitere Auffassung hat sich am längsten in der Darstellung der Bauerntypen erhalten. Aber auch hier ist sie schon beinahe ganz verschwunden. Der schmausende, scherzende, lachende, pausbackige Bauernbursche bekam immer ernstere Gesichtsfalten, er wurde alt und hat jetzt ein ganz durchfurchtes Gesicht, einen verbissenen, verbitterten, ingrimmigen, stupiden Gesichtsausdruck, einen gekrümmten Rücken, affenlange Arme, er hat all seine Verschmitztheit verloren und scheint das Lachen überhaupt verlernt zu haben. Auch das ländliche Milieu tritt in der Genremalerei immer mehr zurück gegenüber der Stadt. Verschwunden sind die Kirmeßszenen und die Dorfkneipen. Man sehe sich z. B. die Bilder von Israels an. Er schafft realistische Gestalten von großer Kraft der Charakteristik. Aber es ist die traurige, zerlumpte, verkrüppelte Nachkommenschaft des holländischen Landvolkes, die sich jetzt in den Hafenplätzen und in den schmutzigen Straßen von Amsterdam und Antwerpen zusammendrängt.

Eine große Aenderung vollzog sich gewiß seit dem Mittelalter in den sozialen Zuständen, doch daran allein liegt es nicht. Elend gab es immer, aber, ich wiederhole, der Künstler sah es früher nicht, oder vielmehr, er begriff es nicht, er mißachtete es. Und doch stand der Künstler damals dem Volke näher, als jetzt. Aber vielleicht liegt es gerade daran! Die „holländische Schule" brachte den kernigen Volkswitz und das kecke Zugreifen des Bauernburschen in die Kunst. Der moderne Künstler kommt zum Volke, angekränkelt von allen Gebresten der Zeit, es fehlt ihm die muntere Stimmung, um mit Tod und Teufel muthwilligen Scherz zu spielen. Das bezieht sich auch auf Diejenigen, welche die Zustände im Volke zu verschönern suchen. Sie werden das Gefühl des Unwahren nicht los und tragen um so mehr auf. Ich denke dabei an ein Bild von Dagnan-Bouveret (Frankreich): „Rekruten". Es soll ein patriotisches Bild sein und ist eine Satire auf den Patriotismus: eine thierische, brutale Gruppe. Wie anders, wie heiter und keck verstand man es doch in jener alten Zeit, die Anwerbung der Rekruten darzustellen!

Elend ist zumeist häßlich, doch nicht immer. Es kann auch im Elend eine Schönheit geben. Aber es giebt Künstler, die im Elend das Problem des Häßlichen suchen. Ihre Bilder wirken abstoßend, statt ergreifend zu wirken.

Elend wirkt nivellirend. Wie der Tod legt es auf alles die gleiche Maske an. Und doch muß es der Künstler verstehen, wenn er nicht das Elend allgemein, sondern die Elenden zeichnet, unter der grauen Hülle das Individuelle hervorzuheben — sonst langweilt er durch Monotonie.

Eine vorzüglich durchgebildete Elendmalerei zeigten in Paris die Russen. Besonders Makowsky scheint alle Varietäten des russischen Elends, vom zer-

lumpten Strolch bis auf den verlumpten Beamten oder Studenten, gründlich studirt zu haben. Die Armen und Verkommenen, die er malt, sind vor Allem typisch russisch; sie sind aber auch mit feiner Charakteristik individualisirt. Doch was er auch anfaßt, ob er eine Moskauer Nachtherberge malt, oder ruhende Arbeiter, oder Bauern, überall sieht er vor Allem das Problem des Elends. Das gilt weniger von dem russischen Bauernmaler Maljawin. Doch auch bei ihm ist nichts von Lebenslust zu finden. Selbst sein großes Bild „Das Lachen" — lachende Bäuerinnen — zeigt kein frohgemuthes, sondern ein krampfhaftes, nervöses, überlautes Lachen.

Es sei an dieser Stelle der Japaner gedacht, die man ja überhaupt unter unsere traditionellen Kunstrubriken schwer unterbringen kann. Die eigene und eigenartige japanische Kunst besteht in der Einzelmalerei. Sie kennt den Baum, ja den einzelnen Zweig, das kleinste Blättchen, aber nicht den Wald; den Hügel, den See, den Bach, aber nicht die Landschaft; sie kennt das Thier, die Blume, den Menschen. Sie kann die Thiere und Menschen gruppiren, sie kann sie aber nicht in Beziehungen zu einander bringen. Schon bei dem einfachsten Problem, wie die Begegnung von zwei Personen, versagt sie. Und wie der Blinde seinen Tastsinn und sein Gehör bis zu erstaunlichen Leistungen entwickelt, so hat die japanische Kunst auf ihrem beschränkten Gebiet eine bewundernswürdige Feinheit der Charakteristik erreicht. Mit einem sehr geringen Farbenmaterial, meistens überhaupt blos Tusche auf Seide, erreichen sie die intimsten Farbenwirkungen. In den Thieren, die sie mit Vorliebe zeichnen, ist eine Grazie und Elastizität der Bewegungen, die von keinem unserer Thiermaler, deren Farbenskala eine wahre Opulenz gegenüber der japanischen aufweist, je erreicht wurden. In dem Baumblatt sehen sie jede Schattennuance, im Gesicht jedes Fältchen, jedes Aederchen. Nun giebt es aber auch eine modernisirende japanische Malerei. Die Japaner zeigen sich auch in der Kunst gelehrig, sie gingen nach Europa in die Schule und übertragen jetzt die Kunsterfahrungen und Kenntnisse unserer Zivilisation nach ihrer Heimath. Das bis jetzt erlangte Ergebniß dieser Verpflanzung konnte man in Paris sehen. Sie haben eine moderne Landschafts- und Aktmalerei, sie haben Porträts; freilich dazu sind sie nicht gekommen, die Probleme der christlich-religiösen Kunst aufzunehmen. Dafür aber entwickeln sie eine realistische Genremalerei. Und ich glaube, die „Fischerin" von Watanabe, der „Mann mit dem Affen" von Nakazawa und noch verschiedene andere Gemälde der japanischen Ausstellung — „Alter mit dem Affen" von Goseda, „Straßenszene" von Kawai, „Heimkehr der Fischer" von Ju-Asa 2c. — stehen durchaus nicht zurück hinter den sonstigen Werken der realistischen Genremalerei, die wir in Paris sahen. Offenbar kommt dabei den Japanern das Individualisirende ihrer eigenen Kunst sehr zu Gute. Sie übertrugen aber nicht nur die moderne Technik, sondern auch die düstere Auffassung des Volkslebens auf ihre Genremalerei, so daß, wenn die Bilder in den anderen Abtheilungen untergebracht wären, man nicht zweifeln würde, daß sie von europäischen Malern in Japan gemalt wurden.

Arbeit und Elend sind in unserer Zeit eng verbunden, doch sind sie von einander verschieden. Das Arbeiterelend selbst ist ein anderes, als das Bauernelend oder die Bettlerarmuth. Die Armuth des Bauern ist schwermüthig, die Armuth des Bettlers ist apathisch, die Armuth des Arbeiters ist erbittert. Der Bauer empfindet die Armuth als Fatum, als den schweren Druck einer übernatürlichen Kraft, die ihn nur erbost und mißtrauisch gegen alle Welt macht; der Bettler hat gelernt, sich mit ihr als unabwendbare Thatsache abzufinden; der Arbeiter sieht in ihr

eine fortgesetzte, bittere Ungerechtigkeit, da er die Reichthümer vor Augen hat, die er durch seine Arbeit für Andere schafft. Das sind nur schnell hingeworfene Umrisse dieser Unterschiede; es sind in Wirklichkeit drei verschiedene Welten, mit ihrer eigenen Geschichte und ihrer eigenen Psychologie. Das Leben des Arbeiters wiederum ist denn doch etwas mehr als blos Elend. Schließlich die Arbeit selbst. Sie kann als reine Thätigkeit interessiren, durch die Körperstellung, die Muskelbewegung, die körperliche oder geistige Anstrengung, oder auch durch ihren Träger, den Arbeiter. Die bestimmte Art Arbeit, andauernd ausgeübt, drückt dem Menschen ihren Stempel auf. Körperliche Arbeit bildet andere Gestalten, als geistige Thätigkeit, zumal in unserer Zeit, da Jeder von seiner Berufsthätigkeit absorbirt wird und besonders das Leben des Handarbeiters in Arbeit aufgeht. Der arbeitende Bauer ist anders, als etwa der Schmied oder der Lastträger oder der Weber! Die Arbeit bringt aber auch andere Effekte hervor unter dem Einfluß der Lebenshaltung, ja der gesammten sozialen Stellung. Anders ist die Arbeit eines Galeerensklaven, anders die des modernen Fabrikarbeiters, anders auch die frei gewollte Arbeit des freien Mannes.

Unter der Elendmalerei auf der Pariser Ausstellung gab es wohl viele Arbeiterfiguren, doch unterschieden sich diese Bilder nur durch das Milieu, nicht durch die innere Psychologie von den anderen. „Der Spularbeiter" (Bobineur) von R. Winter (Frankreich) ist ein armer Mann, neben ihm ein armes Werkzeug — keine innere Verbindung zwischen der Arbeit und dem Elend. Colon-Libour (Frankreich) zeigt uns eine verhärmte Arbeiterfrau; die Benennung „Am Morgen nach dem Zahlungstag" charakterisirt blos die sozialpolitische Auffassung des Malers, nicht das Bild. Die Bilder von Zwiller (Frankreich) aus der elsässischen Industrie geben mit der Genauigkeit einer technischen Zeitschrift die Maschinerie, sie porträtiren einige Arbeiterinnen — von den hübscheren —, aber sie liefern keine künstlerische Darstellung der Arbeit. Da war schon ein anderer Elsässer, J. Wencker, wenigstens schlauer: er porträtirt einen Schmiedemeister und giebt gleich dessen Namen an. Wer kann da noch an dem Realismus zweifeln? Bitte, ist das nicht Herr N.? Und ist Herr N. nicht Schmiedemeister? Also!

Ein fesselndes Bild ist das von J. Adler (Frankreich): „Die Müden". Es könnte auch heißen „Nach der Tagesarbeit". Gegen Abend füllen sich die Straßen der Großstadt mit diesen müden Gestalten, die aus den Fabriken und Kaufläden nach Hause eilen. Wer in Paris zwischen sechs und sieben Uhr Nachmittags ausgeht, begegnet diesem Menschenstrom, aus dem Adler eine Gruppe typischer Gestalten herausgreift. Ein Arbeiter und sein Weib, beide aus der Fabrik. Sie sind abgearbeitet, doch noch nicht erschöpft, ihr Organismus trotzt noch bis zu einem gewissen Grade der fortgesetzten Mehrausgabe an Kraft, die aber bereits an dem grobknochigen Körper deutliche Spuren hinterließ. Jetzt sind sie müde. Den Rücken etwas gebückt, holt der Arbeiter mit großen, aber gemessenen Schritten aus, wie ein Lastthier, das seinen gewohnheitsmäßigen Gang macht; in seinen harten Gesichtszügen ist Trotz und Verbissenheit; seine Müdigkeit ist zugleich Ueberreizung; er ist nervös, wie Jeder, der sich abgehetzt hat; er hält sich mit Gewalt zusammen, und man begreift, wie leicht er, wo er sich gehen lassen darf, in dieser Stimmung sich zu einem harten Worte oder selbst einem schweren Schlage könnte hinreißen lassen. Ein älterer Arbeiter geht mißmuthig, apathisch seinen schleppenden Gang. Er ist müde, selbst zum Trotz oder Zorn zu müde, seine Müdigkeit ist ein zehrendes Bedürfniß nach Ruhe. Der Alte hält einen Jungen an der Hand, der mit munteren Augen um sich blickt, obwohl

man auch ihm schon die harte Arbeit des Tages deutlich anmerkt. Die Munterkeit wird sich verlieren: die harte Arbeit, das Einerlei der Fabrik, das Elend zu Hause werden sie in Stumpfheit, Ingrimm, Lebensverdruß und Lebensmüdigkeit verwandeln. Eine ältere Frau in Schwarz, anscheinend aus dem Geschäftskomptoir, geht müde und traurig. Einer aus dem Proletariat der Intelligenz: er hat tagsüber gezeichnet oder gerechnet oder geschrieben, in einer aufgezwungenen Thätigkeit, die nur seinen Geist verbraucht, ihm keine Anregung, keine Nahrung giebt; jetzt geht er abgespannt, ermüdet; und die Bewegung in der frischen Luft ist ihm Erholung; er dreht eine Zigarette, die ihm einen kurzen Anreiz des erschlafften Geistes verspricht; er beeilt sich nicht, denn zu Hause erwarten ihn kaum Freuden. Eine junge Arbeiterin, hübsch, jedoch mager, mit dem müden Schmerzenszug im Gesicht. Und noch Andere. In Zeichen, die man nur mit dem Geiste sieht, ist ihnen Allen auf die Stirn geschrieben: die Arbeit stiehlt das Glück! Die Straße ist erfüllt von eilenden Gestalten. Geschäftig rollen die überfüllten Omnibusse daher. Unendlich die Zahl Derjenigen, die der Werktag von Paris müde gemacht hat!

Wir wollen uns weder bei der militärischen, noch bei der historischen Malerei aufhalten. Die erstere war überraschend gering vertreten, was für Frankreich sehr viel besagen will und gewiß einen kulturellen Fortschritt andeutet. In der letzteren fielen besonders die Schreckensbilder auf. Es dominirte der Massenmord. Nicht künstlerisch, sondern gekünstelt kamen mir die meisten dieser Bilder vor. Um das Entsetzliche wirkungsvoll wiederzugeben, muß man es verabscheuen; die Schreckensmaler, an die ich denke, lieben es aber vielmehr, mit einem Schauer der Wollust pressen sie ihrer Phantasie die greulichsten Bilder ab, suchen sich selbst zu überbieten, mischen Blut und Dreck zusammen, bedecken die Leinwand mit Leichen; es genügt ihnen nicht, die Menge zu massakriren, sie lassen sie niederreiten, von Elefanten niedertreten, sie sperren sie unter unübersteigbaren Felsen ein, wo sich die Menschen gegenseitig zerfleischen, sie lassen sie vor unseren Augen in Kälte erstarren und an Menschenleichen nagen! ... Der Effekt ist der, daß ihre Bilder im Zuschauer einen Brechreiz hervorrufen. Ich könnte eine ganze Anzahl solcher Gemälde nennen, zum Theile von vollendeter Technik. Und der Umstand, daß die künstlerische Phantasie sich gern diesen Scheußlichkeiten zuwendet, scheint mir ein Zeichen der pessimistischen Stimmung zu sein, die sich unter der modernen Künstlerschaft geltend macht.

Die pessimistische Philosophie kommt aber auch direkt in der modernen Kunst zum Ausdruck. Es gab in Paris eine Anzahl zum Theile sehr geistreicher Versuche, die großen philosophischen Abstraktionen, die Ideen von Glück, Ruhm, Ideal, Leben künstlerisch zu erfassen. Ihnen allen ist ein pessimistischer Zug eigen, bald düster gefärbt, bald mit bitterem Sarkasmus oder spöttischem Lächeln. G. Rochegrosse nennt sein großes Gemälde „Die Jagd nach dem Glück". Um den Gipfel eines steilen Felsens baut sich eine dichte Menschenmenge unter Stoßen, Drängen übereinander auf, sich selbst und die Mitmenschen nicht mehr achtend, im stieren Auge die einzige, wilde Begier, Fortuna, die hoch oben, an der Spitze steht, zu erreichen. Ein wahrhaft mephistophelischer Hohn liegt in dem Bilde von J. Weber: „Gold!" Krüppel, ohne Beine, wie man sie in Frankreich im Staube der Straßen unter Zuhilfenahme der Arme vorwärts rutschen sieht, den klumpigen Körper auf ein mit kleinen Rädern versehenes Plattförmchen gesetzt; sie eilen einen Abhang hinunter, denn in einiger Entfernung liegt, etwas abseits vom Wege, ein schäbiges Portemonnaie, aus dem ein Goldstück erglänzt; in der Jagd nach diesem Golde kugeln sie übereinander und zerfleischen sich. Wieder

anders faßt dasselbe Thema H. J. G. Martin auf. Er nennt sein Kolossalgemälde „Zum Abgrund". Eine kleine, hübsche Frau, leicht geschürzt, schlank und schnell wie eine Gazelle, eilt den breiten Abhang hinunter, mit koketter Kopfwendung lockt sie die Volksmenge, die schnaufend, keuchend, über Gefallene und Todte hinterherläuft; und mit spöttischem Lächeln und schadenfrohem Aufblitzen der Augen lockt die kleine, giftige Person weiter, immer weiter zum Abgrund! Ist es die Frau? das Glück? der Ruhm? das Ideal? Es ist alles und nichts. Jeder Gegenstand, für welchen die Menschen ihre Lebenskräfte einsetzen, ohne das Ziel erreichen zu können. Der vollendete Pessimismus, der in der Absage an jedes Streben und Hoffen gipfelt. Weniger gelungen ist ein zweites Bild desselben Malers: „Jedem sein Wahn". Das große, bunte Gemälde sieht wie eine Karnevalsgesellschaft oder eine Kotillongruppe aus. Ein eigenartiges Bild ist schließlich das von A. P. R. Maignan: „Fortuna geht vorbei". Eine großstädtische Menge. Sie drängen sich Alle zusammen und doch merkt Jeder nicht viel von den Anderen, er hat sein beschränktes Gesichtsfeld, sein Geist ist von dem Gedankengang, der ihn gerade beschäftigt, vollkommen absorbirt; Viele lesen Zeitungen und sind in die Lektüre ganz vertieft; Andere lesen die Plakate der Anschlagsäule; an jener Seite der Plakatsäule aber, wo die Menge am spärlichsten ist, geht Fortuna die Stufen hinunter und streut Gold aus ihrem Füllhorn. Niemand sieht es außer Einem: noch einen Augenblick vorher oder einen Augenblick später würde er ebenso achtlos vorbeigehen, wie die Anderen, aber er hat das Glück, gerade in dem Augenblick, da das Glück vorbeigeht, nach jener Seite zu blicken; er möchte mit freudigem Aufschrei sich nach dem Golde stürzen, doch er fürchtet, die Aufmerksamkeit der Menge darauf zu lenken — Mancher steht ja so nah dem Glücke, er braucht nur hinzublicken, und hört es erst die Menge, so stürzt sie sich darauf, und das Gold verschwindet spurlos; er hält also inne und ist bereit, mit Diebesschritten, mit Katzengelenkigkeit und Geräuschlosigkeit sich zum Golde hinüberzustehlen, um damit seine Taschen zu füllen; vielleicht merken es doch noch im letzten Augenblick zwei oder drei von den Zunächststehenden, die etliche Goldmünzen erraffen oder auch nur den nagenden Verdruß, den richtigen Augenblick verpaßt zu haben, davontragen; die Menge geht achtlos vorbei.

So erscheinen also Glück und Ideal in der Auffassung der modernen Kunst: eine Tollheit, eine Narrheit, ein Wahn, eine heimtückische Schlinge, nicht einmal ein schöner Traum, vielmehr ein launenhafter Zufall, man muß es sich stehlen, und die Grundlage des Ganzen ist — das Gold!

* * *

Unsere Uebersicht ist gewiß noch bei Weitem kein vollständiges Bild vom geistigen Schaffen der modernen Malerei. Die Pariser Weltausstellung selbst war es nicht. Sie war eine große Vielheit, doch war sie inhaltlich erschöpfend nicht einmal für Frankreich; die übrigen Nationen haben noch viel schlimmer abgeschnitten, was ja selbstverständlich ist. Wieviel dabei auf die Sonderinteressen verschiedener Künstlerkliquen zurückzuführen ist, mag hier unerörtert bleiben. Thatsache ist, daß eine Zusammenfassung des künstlerischen Schaffens der Welt an einem Platze ihre rein materiellen Grenzen findet in der ungeheuren Fülle und Mannigfaltigkeit der modernen Kunst, und daß Paris jedenfalls alles in allem viel mehr geboten hat, als alle Ausstellungen vorher.

Unser Kunstalter hat eine Mannigfaltigkeit und einen Ideenreichthum zu Tage gefördert, wie kein anderes zuvor. Es ist durchaus falsch, von einem Verfall der Kunst unter dem Kapitalismus zu sprechen. Vielmehr hat der Kapitalismus nicht nur die Kunsttechnik auf eine ungeahnte Höhe gebracht, sondern der Kunst

neue soziale Kräfte zugeführt und ihr durch seine großartigen Verkehrsmittel die materielle Welt, durch die Geistesfreiheit, durch Literatur und Wissenschaft die ideelle Welt zugänglich gemacht. Er hat auch durch seine Unterrichtsanstalten, Museen und Ausstellungen die Kunst demokratisirt. Er hat zahllose Kräfte entfesselt, die Produktivität auf dem Kunstgebiet enorm gesteigert und ein fortwährendes Stürmen und Drängen und gegenseitiges Ueberbieten erzeugt.

Aber der Kapitalismus hat zugleich die Kunst zur Marktwaare gemacht. War früher der Künstler von einem Großen oder von der Kirche abhängig, so wurde jetzt das Publikum sein Herr, der tausendköpfige Unbekannte mit tausend unberechenbaren Launen. Der Geschmack des Publikums ist so widerspruchsvoll, wie seine soziale Zusammensetzung bunt. Die Demokratie, welche der Kapitalismus schuf, war die bürgerliche Demokratie. So wurde die Kunst, wie die Literatur, zur Domäne des Kleinbürgerthums. Diese Demokratie reicht genau so weit, um zahlreiche mehr oder weniger künstlerisch begabte junge Leute aus dem gebildeten Mittelstand heranzulocken, aber nicht so weit, um ihnen ihre künstlerische Ausbildung zu sichern, um sie dabei vor dem Verhungern zu schützen. Das Ergebniß ist ein Existenzkampf schlimmster Art und ein schamloses Buhlen um die Gunst des kaufenden Publikums, id est der Bourgeoisie. Eine Klassentheilung hat sich unter der Künstlerschaft selbst gebildet: Oben die Matadoren des Kunstmarktes, die auf irgend eine Weise sich einen Namen geschaffen haben, und nun absolute Herrscher sind und sich erlauben dürfen, das Publikum zu malträtiren, dessen launenhafte Geliebte zu spielen. Aber bei aller scheinbaren Schroffheit sind sie doch meistens vor Allem gute Geschäftsleute und verstehen es, ihre Kunst dem Geschmack des am besten zahlenden Publikums anzupassen. Unten die gemeine Plebs, die sich zum Theile die Oberen bewußt als Muster nimmt. Abseits die Wenigen, die ihre eigenen Wege gehen: um sie kümmert sich Keiner, und das Marktgewühl, die kapitalistische Demokratie, stört sie im Vorwärtsgehen, sie müssen schon so starke Knochen haben wie Böcklin, um sich Ellenbogenraum zu schaffen. Viele dieser sonderbaren, starrköpfigen Käuze gehen unter.

Vor Allem jedoch vermochte es der Kapitalismus nicht, der Kunst eine einheitliche Weltanschauung, ein Ideal zu geben. Er entfesselte die Kräfte, er vermag sie nicht zu binden. Darum ist die kapitalistische Kunst so unharmonisch. Darum verliert sie sich in Tausenderlei. Darum die Effekthascherei. Darum der fortwährende Wechsel der Schulen und Richtungen. Das kunstübende Kleinbürgerthum hat von sich aus nur die geistige Zerfahrenheit dieser Gesellschaftsschicht mitgebracht. Diese Abwesenheit eines allgemeinen Gesichtspunktes hat einerseits den fadesten Naturalismus gezeugt, das ängstliche, formelle Nachahmen der Natur, andererseits die krampfhafte Originalitätssucht, die Flucht von der Natur, den Kultus des Absonderlichen. Dazwischen wogt eine Welt von Ideen und Bestrebungen, die das tobende Chaos der kapitalistischen Kultur wiederspiegelt, aber matt, verschwommen, nebelhaft, in abgerissenen Fetzen und zum Theile verzerrt. Gar manche originale Schöpfung wird von der trüben Fluth fortgerissen und kommt nicht zur Geltung.

Das Kapital hat in der Kunst wie in der Produktion zerstört, aufgelöst und die Quadersteine des künftigen Baues in unordentlichen Haufen zusammengebracht — der architektonische Aufbau bleibt dem Sozialismus vorbehalten.